

Japão n^{os} 1, 2, ∞...

A Invenção do Oriente na Poesia de Miguel-Manso

Pedro Eiras

Universidade do Porto / Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

Resumo: em *O Declínio da Mentira* (1889), Oscar Wilde afirma que “todo o Japão é pura invenção. Não há nenhum povo nem nenhum país assim.” Quase um século depois (1970), Roland Barthes viaja para o Japão mas descobre-se perdido num império de signos. Por que se transforma o Oriente numa rede de ficções, artifícios, exílio, por que se multiplica numa sequência de breves poemas, falsos haikus – Japão n^{os} 1 a 7 –, em *Contra a Manhã-Burra* (2008) de Miguel-Manso? Através de um *close reading* dos poemas, este ensaio pretende descrever o imaginário do Japão na obra deste autor.

Palavras-chave: Miguel-Manso, Oriente, Japão, citação, representação e imaginário

Abstract: in *The Decay of Lying* (1889), Oscar Wilde says that « the whole of Japan is a pure invention. There is no such country, there are no such people. » Almost a century later (1970), Roland Barthes travels to Japan to find himself lost in an empire of signs. Why does the Orient become a net of fictions, artifices, exiles, why does it multiply in a sequence of short poems, false haikus – Japan n. 1 to 7 – in Miguel-Manso’s *Contra a Manhã-Burra* (2008)? Through a *close reading* of these poems, this essay aims to describe the imaginary of Japan in Miguel-Manso’s work.

Keywords: Miguel-Manso, Orient, Japan, quotation, representation and imaginary

Gostaria de começar por citar (a citação será o meu objecto – e o meu trabalho hermenêutico) Oscar Wilde designando o Japão. Em *O Declínio da Mentira*, de 1889, leio estas frases intensamente provocantes de Vivian a Cyril:

Sei da tua inclinação para as coisas japonesas. Agora diz-me: acreditas realmente que o povo japonês, tal como se nos apresenta na sua arte, alguma vez existiu? Se pensas isso, nunca entendeste nada da arte japonesa. O povo nipónico é uma criação deliberada de alguns artistas. (...) De facto, todo o Japão é pura invenção. Não há nenhum povo nem nenhum país assim. (...) o povo japonês (...) é simplesmente um estilo na moda, uma requintada fantasia artística. (Wilde 2005: 59-60)

Coincidência ou não, Fernando Pessoa explora a mesma tese numa “Crónica decorativa”, publicada no jornal *O Raio* em 1914. Neste texto, o narrador conta que travou conhecimento do “Dr. Boro, professor da Universidade de Tóquio”, e comenta:

as minhas ideias do Japão, da sua flora e da sua fauna, dos seus habitantes humanos e das várias modalidades de vida que lhes são próprias, derivam de um estudo demorado de vários bules e chávenas. Eu por isso sempre julguei que um japonês ou uma japonesa tivesse apenas duas dimensões; e essa delicadeza para com o espaço deu-me uma afeição doentia por aquele país económico de realidade. O professor Boro é sólido, tem sombra – várias vezes fiz com que o meu olhar o verificasse – e além de falar e falar inglês, coloca ideias e noções compreensíveis dentro das suas palavras. (Pessoa 2000: 94)

Donde uma conclusão forçosa: ou o Dr. Boro não é japonês ou não pode existir, *quod erat demonstrandum*.

As estratégias do humor dos dois textos assemelham-se. O Japão é ontologicamente impossível (embora constitua um conseguimento estético, segundo Wilde) e económico de realidade (na *Flatland* das chávenas orientais, segundo Pessoa). Em ambos os casos, designa um espaço inacessível, a alteridade do texto presente, objecto que pode ser citado mas que fica protegido por uma distância, um tabu.

Ora, citar consiste precisamente em ajustar uma distância. A coisa citada pertence ao texto citante, ao mesmo tempo que o excede. Por isso, os textos de Wilde e Pessoa definem o Japão, fingem importar conhecimentos, mas preservam a estranheza absoluta desse lugar inverosímil, pura invenção, estilo, fantasia – ou convenção de estampas nas chávenas de

porcelana, para uso ocidental. Como não concordar? Wilde e Pessoa descrevem um Japão inventado pelo Ocidente, nas fantasias eruditas da arte pela arte ou na proliferação *kitsch* do *bric-à-brac* burguês; de facto, é possível defender que esse Japão nunca existiu. E contudo, mesmo não existindo, leva-nos muito longe.

Assim, o texto ocidental cita o país oriental. Cita, isto é: transforma em texto; aproxima e afasta; convoca, inventa, e assume que inventa. Citar significa aqui fazer assentar a sua própria autoridade na autoridade do texto distante, assumindo a diferença dessa referência estrangeira, deslocando e importando o exterior para dentro do texto; mas confessando sempre, num paradoxo, que o exterior não existe. Por isso, o texto ocidental recusa qualquer ontologia ao texto oriental. Volto a citar Pessoa:

A primeira cousa real que há no Japão é o facto de ele estar sempre longe de nós, estejamos nós onde estivermos. Não se pode lá ir, nem eles podem vir até nós. Concedo, se me forcarem a isso, que existam um Tóquio e um locoama. Mas isso não é no Japão, é apenas no Extremo Oriente. (2000: 97)

É o texto que define a tangibilidade do Extremo Oriente, de Tóquio, de locoama – e a inacessibilidade do Japão, conceito que pertence a outra ordem de sentido (ou de desejo, de fetiche). Também Álvaro de Campos procuraria, no ópio, “[u]m Oriente ao oriente do Oriente” (1994: 71). Mas o que define esse lugar (Japão ou Oriente) é ser nomeável na ordem do texto e inalcançável na ordem do desejo. A ser assim, torna-se “Japão” qualquer local, mesmo no ocidente, que se possa citar, isto é, que se afaste infinitamente mesmo quando se aproxima, qualquer local preservado por uma aura (Benjamin).

Ora, o objecto da citação existe na linguagem que o constitui. Wilde e Pessoa (mas também: Wenceslau de Moraes, Camilo Pessanha, Victor Segalen, Ezra Pound, tantos outros) convocam o Japão porque Japão é imediatamente nome, texto, escrita – e, nessa condição, citável. A este propósito, seria necessário reler a tese de *O Império dos Signos*, de Roland Barthes: o Japão é uma constelação de signos (constelação, ou seja: as unidades de significação e todas as relações entre elas, as partes e o todo maior do que as partes), o Oriente não é uma essência mas um texto, traços, o convite e a sedução para “«namorar» a ideia de um sistema simbólico inaudito, completamente desprendido do nosso” (1980: 7). Barthes é lúcido: sabe que apenas pode fantasiar esse sistema completamente outro, nunca

atingi-lo; sendo um autor ocidental, escrevendo numa língua ocidental, apenas pode inventar uma leitura do Japão, um Japão-texto, um inteiramente outro dito na escrita do mesmo (para a qual, como se sabe, não pode haver grau zero: qualquer texto de Barthes será sempre uma invenção francesa, científica, semiótica, desejante, fetichista, criadora do Japão).

Seria preciso reler também *Orientalismo* de Edward Said, e em particular aquilo que designa como uma “atitude textual [no Ocidente] em relação ao Oriente” (2004: 96). Ou seja, uma rede de textos que constroem a descrição do Oriente como um objecto e que justificam, supostamente para progresso e emancipação do próprio Oriente, uma intervenção colonial, económica, científica das instituições ocidentais. Como escreve Said, com forte intervenção política: “Parece ser uma falha humana comum preferir a autoridade esquemática de um texto às desorientações de encontros directos com o humano” (108). Embora tenha profundas dúvidas quanto à possibilidade destes “encontros directos”, se considero qualquer encontro construído pela mediação de textos (escritos, orais, gestuais, experimentando diversas formas de tradução, mais ou menos eficaz), compreendo o argumento de Said, identificando a imposição violenta de um texto único sobre a pluralidade de textos anteriores. Mas prefiro pensar que se trata, sempre, de uma luta do texto contra o texto.

*

Todas estas definições do Japão e do Oriente, no humor de Oscar Wilde e de Fernando Pessoa, na teoria de Roland Barthes e de Edward Said, permitem interrogar um conjunto de breves poemas de Miguel-Manso (n. 1979) incluídos no livro ~~Contra a Manhã~~ *Burra*. Cito os sete textos em sequência e na íntegra:

Japão nº 1

não é urgente mas
pareceu-me importante fazer um curto
comentário ao livro O barco vazio de João Miguel
Fernandes Jorge poeta de nipónico rigor

Japão nº 2

aprendeu a saudar o retrato do mestre Gichin Funakoshi inclinando
-se respeitosamente ajoelhado sobre os tacos de madeira gastos
do pavilhão dos Bombeiros Voluntários de Almeirim

Japão nº 3

o cansaço treme dentro das pálpebras tenta imaginar a
“ondulação dos pinheiros sob o vento” o corpo sua a um
treino occíduo tão menos eficaz que um haiku de Shoto

Japão nº 4

usou as mãos como contraponto luminoso da face
centenas de anos antes e depois de no Japão
chamarem a isso *Reiki*

Japão nº 5

só por um acaso qualquer (chamado globalização)
se acostumou com o uso do kimono

Japão nº 6

what meaning?

Japão nº 7

no meaning

(2009: 32-34, 50-53)

Para ler estes poemas (ou poema único em sete andamentos?), começo por notar, trivialmente, a brevidade das formas: de quatro versos a um único verso isolado. Se os tercetos podem sugerir uma dívida – talvez irónica? – ao *haiku*, as outras formas excedem ou falham essa estrutura; pouco depois da referência explícita ao *haiku* em *Japão nº 3*, a sequência abandona as composições de três versos. Noto também que os poemas têm como título *Japão* e um número de série, donde: *Japão nº 1*, *nº 2*, até *Japão nº 7*, sugerindo um desdobrar interminável, talvez a possibilidade de outros poemas, *Japão ∞*. Ora, os títulos não designam o poema nº 1, 2, 3 sobre o Japão, mas sim o Japão nº 1, 2, 3, como se o Japão pudesse ser diversas entidades conforme são diversos os poemas, ou as descrições.

Cada descrição parece ser minimal, elíptica. E se existe um esboço de trama narrativa, nunca nada acontece realmente no Japão (seja país cartografado, seja fetiche inatingível), mas sempre em Portugal, paisagem imediata. Um local referido – o “pavilhão dos Bombeiros Voluntários de Almeirim” – ancora a sequência dos poemas no contexto português, talvez deceptivamente, aquém do oriente sugerido no título.

Contudo os poemas remetem, pelo menos de *nº 1* a *nº 5*, para elementos da cultura japonesa; melhor: para modos de contacto do ocidente com aquilo que entende ser a cultura japonesa (portanto, citações ocidentais do oriente). Em *Japão nº 1*, por exemplo, comenta-se o “nipónico rigor” de João Miguel Fernandes Jorge. No único poema de primeira pessoa, o sujeito afirma: “não é urgente mas / pareceu-me importante fazer um curto / comentário ao livro *O barco vazio* de João Miguel / Fernandes Jorge poeta de nipónico rigor” (2009: 32). Nada saberemos das razões dessa importância, da não-urgência, e nem podemos saber ao certo qual é o comentário: anunciado, adiado? Ou o comentário é: “poeta de nipónico rigor”? Ou o comentário é constituído pelo conjunto dos poemas “Japão” nºs 1 a 7? Não sabemos em que consiste o rigor, por que razão é atribuído especificamente a *O Barco Vazio*, ou a quais poemas desse livro, ou o que significa rigor, e ainda menos rigor nipónico.

(Abro um parênteses para lembrar que o livro de João Miguel Fernandes Jorge inclui um poema dialogante com a sequência de Miguel-Manso; refiro-me a *Jardins do oriente* (Jorge 1994: 36), com a sua mostraçãõ directa do “Retrato do primeiro Shogun / Minamoto nô Yoritomo / em fato de côrte”, um apontamento intertextual em “Sakutaro Hagiwara, poeta e / niilista, no ano da sua morte / 1943, escrevia o verso / «abraço o guardião da

verdade, / o acrobata»”, e o terceiro final tão próximo de um *haiku*: “Distantes / as cegonhas confundem-se com / o ténue canavial.” A própria montagem livre do poema, seriando coisas, gestos, falas, acontecimentos, aproxima *O Barco Vazio* e ~~*Contra a Manhã Burra*~~. Do mesmo modo, há em Fernandes Jorge uma “cadeira de lona do terraço” (1994: 116), como há uma cadeira de pano que se abre e se fecha no livro de Miguel-Manso (2009: 9 e 61). Mas esta procura de laços intertextuais é arriscada, talvez ociosa ou indemonstrável; interessame antes uma pequena conclusão provisória: em *Japão nº 1* de Miguel-Manso, o único elemento japonês é certo epíteto atribuído à poesia de um autor português.)

Com *Japão nº 2* surge o primeiro fragmento de uma biografia heterodiegética: “aprendeu a saudar o retrato do mestre Gichin Funakoshi inclinando / -se respeitosamente ajoelhado sobre os tacos de madeira gastos / do pavilhão dos Bombeiros Voluntários de Almeirim”. É em Almeirim que este aluno aprende *karate*: o segundo Japão descrito continua a ser um Japão de uso português. De resto, a aula não acontece num *dojo* do Japão, mas “sobre os tacos de madeira gastos / do pavilhão dos Bombeiros Voluntários de Almeirim”. Naturalmente, o *karate* não depende do *dojo*; mas o Japão prometido no título volta a recuar. Além disso, embora o aluno se ajoelhe “respeitosamente”, o poema diz que ele não aprende *karate*, mas sim “a saudar o retrato do mestre”: metonímia, que indicia o todo da aprendizagem por referência à fonte do conhecimento – ou eventual ironia de uma iniciação impossível, no *bathos* dos tacos de madeira gastos?

Japão nº 3, pelo contrário, parece explícito: confrontam-se ocidente e oriente, num juízo definitivo – “o cansaço treme dentro das pálpebras tenta imaginar a / «ondulação dos pinheiros sob o vento» o corpo sua a um / treino occíduo tão menos eficaz que um *haiku* de Shoto”. O corpo ocidental treina, transpira, cansa-se, falha perante a eficácia exacta do *haiku* citado. Recordo que a palavra japonesa *shoto* designa precisamente a ondulação dos pinheiros sob o vento, e tornou-se o pseudónimo poético de Gichin Funakoshi (*Shoto*, donde *Shotokan*, nome de um *dojo* de *karate*, e *Shotokai*, associação criada pelos alunos de Funakoshi). Em *Japão nº 3*, o *haiku* de Shoto é alegadamente eficaz; os esforços do corpo ocidental, desgastantes. Ora, o *haiku* apenas pode ser citado: desejado e preservado na sua distância, na sua estranheza; do Japão, resta somente um corpo ocidental e insuficiente. Ao invés, em *Japão nº 4* o corpo parece dominar os mesmos saberes e práticas: “usou as mãos

como contraponto luminoso da face / centenas de anos antes e depois de no Japão / chamarem a isso *Reiki*”.

Mas não é forçoso que o corpo acerte mais, ao descobrir o uso das mãos “como contraponto luminoso da face”, do que falhe ao tentar “imaginar a / «ondulação dos pinheiros sob o vento»”. Tanto nas falhas como nos acertos, o corpo está sempre perante uma citação ocidental de um suposto saber oriental: o corpo está sempre à distância. Quando muito, pode teorizar sobre a distância; em *Japão nº 5*, lemos: “só por um acaso qualquer (chamado globalização) / se acostumou com o uso do kimono”. Último biografema: o sujeito acostuma-se com a estranheza, isto é, desfaz uma distância; já nem se trata de citar o *kimono* como coisa estranha, mas de o traduzir na língua própria, numa ocidentalidade lata. Donde o “acaso qualquer (chamado globalização)”: perda de toda a aura, conquista da distância por anulação da alteridade. No instante em que se acostuma com o uso do *kimono*, o sujeito já não cita a intangibilidade do oriente: desfaz qualquer distância numa língua global.

Neste sentido, penso que o universo globalizado de Miguel-Manso já não pode preservar aquela estranheza que ainda alimentava Wilde e Pessoa. Decerto o Japão permanece inacessível se for inventado a partir das estampas das chávenas, mas também se o *karate* acontece “sobre os tacos de madeira gastos / do pavilhão dos Bombeiros Voluntários de Almeirim”: o Oriente permanece à distância, entrevisto num *haiku*, adiado em cada poema. Contudo, a globalização, que desfaz a estranheza do *kimono*, tem o efeito perverso de “acostumar” o sujeito. Por isso, o Japão de Pessoa e Wilde é inacessível e o de Miguel-Manso enganadoramente acessível; impossíveis, ambos.

Por fim, observo os enigmáticos *Japão nº 6* e *nº 7*, que dizem apenas: “*what meaning?*” e “*no meaning*”. Dizem-no em inglês, língua franca, esperanto da globalização. Nestes poemas escritos em português, com a aura do japonês inacessível, o inglês introduz um terceiro lugar, nem ocidental nem oriental, mas apagador de qualquer *agon* ou distância. Ora, a ambiguidade permanece, ou aumenta, nestes poemas finais reduzidos a um verso, duas palavras. Em *Japão nº 6*, “*what meaning?*” pode ser uma interrogação do Japão (qual o significado do *kimono*, do *Reiki*, do *haiku*?) ou uma interrogação metatextual (qual o significado *destes poemas* sobre o *kimono*, o *Reiki*, o *haiku*?). Em *Japão nº 7*, “*no meaning*”

assume que não há significado, ou que o significado é a ausência do significado, ausência ou presença, *non-sense* ou *satori*. Jogo indecível, por elipse dos poemas: se o corpo falha quando é menos eficaz que um *haiku*, ou acerta quando usa as mãos como contraponto da face, em *Japão nº 7* é impossível dizer se há falha ou acerto, significado em falta ou descoberta do vazio.

Barthes escreve sobre o *haiku*:

Decifradoras, formalizantes ou tautológicas, as linhas de interpretação, destinadas entre nós a *atravessar* o sentido, ou seja, a fazê-lo entrar por arrombamento – e não a abaná-lo, a derrubá-lo, como o dente do mastigador de absurdo que o praticante do zen deve ser, perante o seu *koan* –, apenas podem falhar o *haiku*; pois o trabalho de leitura inerente consiste em suspender a linguagem, não em provocá-la (1980: 94)

Suspender a linguagem, logo, *no meaning (at all)*. E contudo, já há demasiado sentido em contrapor suspensão e provocação, exegese e mastigação do absurdo; para o observador do zen, qualquer um dos dois gestos dessa antinomia ainda pertence a ela. Mesmo “*no meaning*” é ainda sentido a mais.

Bibliografia

Barthes, Roland (1980), *L'Empire des Signes*, Paris, Flammarion [1970].

Jorge, João Miguel Fernandes (1994), *O Barco Vazio*, Lisboa, Presença.

Miguel-Manso (2009), *Contra a Manhã Burra*, 3ª ed., Lisboa, Mariposa Azul [2008].

Pessoa, Fernando (2000), *Crítica. Ensaios, artigos e entrevistas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando / Campos, Álvaro de (1994), *Opiário*, in *Orpheu*, 1, ed. fac-similada dos vols. 1 a 3, 2ª ed., Lisboa, Contexto [1915].

Said, Edward W. (2004), *Orientalismo. Representações ocidentais do Oriente*, trad. Pedro Serra, Lisboa, Cotovia [1978].

Wilde, Oscar (2005), *O Declínio da Mentira*, 4ª ed., trad. Ernesto Sampaio, Lisboa, Vega [1889].

A escrita deste ensaio foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projecto «PEST – OE/ELT/UI0500/2013».

Pedro Eiras é Professor de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Investigador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Desde 2005, publicou diversos livros de ensaios, de *Esquecer Fausto* (2005, Prémio PEN Clube de Ensaio) a *Tentações. Ensaio sobre Sade e Raul Brandão* (2009), *Os Ícones de Andrei. Quatro diálogos com Tarkovsky* (2012) e *Constelações. Ensaios comparatistas* (2013). Áreas de interesse principais: poesia contemporânea, ética, estudos inter-artes.